

# 타인의 얼굴과 사랑의 실천: 영화<카모메 식당>을 중심으로

## Face of the Other and Practice of Love: on the Movie <Kamome Diner>

김미혜

동국대학교 경주캠퍼스 파라미타 칼리지

Mi Hye Kim(limelight99@naver.com)

### 요약

철학자 레비나스는 주체의 해체와 탈중심화 경향이 지배적인 현대 철학에서 자아 중심적 사고를 반성하고 어떤 다른 것으로도 환원할 수 없는 타자에 대한 책임을 보여주는 ‘타자철학’을 구축했다. 타자의 얼굴은 주체에게 계시적으로 다가오며 그러한 타자를 환대하는 것을 통해 주체는 존재의 독립성을 경험한다. 영화 <카모메 식당>의 사치에는 나그네의 얼굴로 그녀의 공간에 찾아온 이들을 환대한다. 그녀는 그들에게 음식과 거주지를 제공하고 요소들의 위협으로부터 보호한다. 타자는 무한성을 가진 존재로 세상의 모든 것들과 연결되어 있다. 그러므로 카모메 식당의 사치에는 정직하게 정면을 향한 얼굴로 자신의 내면을 다 드러내면서 도움을 호소하는 타자에 대해 타자성을 인정하면서 그들에 대한 도덕적 임무를 수행한다. 카모메 식당은 주체와 타자간의 상호인정을 통해 만들어진 평화의 공동체가 된다.

■ 중심어 : | 레비나스 | 타자 | 향유 | 얼굴 | 존재자 |

### Abstract

In contemporary philosophy, the thinking subject became the dis-constructed subject and there was not left any one center in thinking. On the contrary of this trend, the philosopher Levinas stresses ‘an ethics of Otherness’ that requires the subject to be responsible for the Other. For Levinas, the Other is not knowable and cannot be made into an object of the self. For Levinas, the irreducible relation, the epiphany, of the face-to-face, the encounter with another, is a privileged phenomenon in which the other person’s proximity and distance are both strongly felt. The face of the Other comes toward me with its infinite moral demands while emerging out of the trace. In the movie <Kamome Diner>, when Sachie encounters them, she greets them. She provides them with food and shelter to protect from the dangers of elements. With the help of Sachia, the restaurant becomes a peaceful communal place for her and the Other.

■ keyword : | Levinas | The Other | Jouissance | Face | Existents |

## I. 들어가는 말

통신기술의 발달로 현대인들은 인터넷 아이디라는

익명의 가면을 쓰고 네트워크를 통해 지구상의 어느 누구와도 접촉할 수 있으며 논란의 소지가 있는 사회적 이슈에 대해서는 실명을 통해서도 표현하기 힘든 내용

접수일자 : 2016년 09월 30일

수정일자 : 2016년 11월 14일

심사완료일 : 2016년 11월 14일

교신저자 : 김미혜, e-mail : limelight99@naver.com

들을 아이디어를 사용하여 나타내기도 한다. 신분을 숨긴 익명의 타인들이 가하는 사이버 테러는 그 대상자들에게 돌이킬 수 없는 상처를 입히는 경우도 자주 발생한다. 소외가 점차 일상화되어가고 있는 현대사회에서 네트워크를 통한 공유를 부르짖으며 다양한 소통의 방식을 개발하고 있지만 역설적으로 그것들이 이득이 아니라 독이 되기도 하는 것이다.

기술문명의 발전이 초래하고 있는 반작용을 인식하여 이러한 현상에 대한 경고의 메시지를 ‘음식영화’라는 장르를 통해 따뜻한 피가 흐르는 몸들과의 관계회복이라는 주제로 만들어진 영화가 <카모메 식당>(2006)이다. 오기카미 나오코 감독은 사회나 경제적 부조리나 인내 발생하는 문제에 대해 영화를 통해 직설적으로 표현하지는 않지만, 인간은 홀로 존재할 수 없는 사회적 존재이므로 타자와의 소통을 통한 관계 맺기가 반드시 필요한 것임을 영화를 통해 주장하고 있다. 개별적으로 분리된 자아는 자기를 확립하려고 시도하는 과정에서 자아는 점점 비대해져 결국은 ‘사회의 해체’를 초래하기도 한다. 비대해지는 자아를 멈추는 방법은 타자와 관계를 맺어 그 속에서 ‘나’라는 존재를 찾아야 하는 것이다.

주체와 타자의 관계에서 변화가 시작된 시점을 살펴보기 위해서는 서양 근대 철학에 출현한 주체 철학에 주목할 필요가 있다. 중세까지의 전근대적 형이상학에서 지고한 지위를 누리왔던 객관적 실체로서의 신을 밀어내고, 근대의 관념론적 형이상학의 핵심인 주체가 그 자리에 들어선 것이다[1]. 데카르트의 코기토에 의해 확립된 자기 동일성은 인식의 모든 대상을 객체로 규정하고, 그 객체의 의미를 인식자의 주관성에 의해 정의하는 단계에 이르게 한다. 따라서 주체가 객체를 타자로 규정하고 그 타자를 자신의 동일성 속으로 전유 및 착취하는 과정이 성립되는 것이다. 근대 주체의 이러한 전체성과 부조리와 모순을 극복하고자 포스트모더니즘은 주체성의 해체를 시도한다. 그 과정에서 필연적으로 대두된 것이 바로 타자이다[2]. 여기서의 타자는 나의 외부에 존재하며, 나와는 전적으로 다른 존재들을 지칭한다.

1960년대 이후 타자성에 대한 관심은 더욱 강화되어

포스트구조주의자들은 주체를 탈중심화된 것으로 보고, 주체란 동일성이 아닌 ‘차이들’의 탈주체적인 상호관계에 의해 구성된다고 보았다. 고정된 주체라는 개념에 반기를 든 마르틴 부버는 어떤 자아도 순수하고 고정된 것이 아니라 나와 너의 만남을 통해 부상되고 파생된다고 보았다[3]. 타자와 주체와의 관계를 대립적이지 아니라 대화의 철학으로 본 부버의 주장은 타자와의 관계에서 윤리적 책임을 주장하는 레비나스로 이어진다. 임마누엘 레비나스는 이전의 서양철학들이 하나의 이념으로 모든 것을 통일하고 포괄하고자 하였으며 그 결과 서양철학은 전체성의 이념에 의해 주도되는 철학이었다고 비판하면서 이러한 전체성의 철학 혹은 전쟁의 철학에 대항해서 어떤 무엇으로도 환원될 수 없는 개인의 인격적 가치와 타자에 대한 책임을 보여 주는 평화의 철학을 구축하고자 했다.

종교나 철학, 혹은 과학이 결코 해결해 줄 수 없는 현대인의 소외와 고독이라는 본질적 문제에 대한 해법을 타자와의 관계 재정립을 통해 해결해야 할 필요성에 대해 레비나스의 타자 철학의 실천적 적용을 예술의 장르로 확장할 필요가 있다. 타자와의 관계가 지니는 중요성을 인식하여 최근 레비나스의 이러한 주장을 문학작품[4]과 영화 분석[5]에 적용한 연구자들이 있다.

본 논문에서는 타자 철학이 영화라는 시각적 이미지를 통해 표현되는 방식에 집중하여 ‘계시적으로 다가오는 타자의 얼굴’에 대한 분석을 시도한다. 연구는 영화에 대한 주제적 접근과 얼굴로 대표되는 시각 이미지에 대한 분석이라는 두 개의 축으로 전개된다. 주인공 사치에를 중심으로 그녀가 타자와의 대면을 통해 초월적 존재로 변모해 가는 과정을 레비나스의 철학을 사용하여 살펴보고, 등장인물들의 얼굴이 타자의 이미지로 구현되는 방식은 자크 오몽(Jacques Aumont)의 영화 속에 표현된 얼굴 분석을 토대로 하여 얼굴에 재현된 타자성을 살펴본다.

영화의 플롯은 시나리오에 의해 구축되지만 ‘쇼트의 배열과 연결’이라는 몽타주 양식에 의해 감독은 플롯을 자신의 의도에 맞게 채색하면서 동시에 관객의 참여를 유도한다. 영화의 주제적 연구에만 한정하지 않고 영화가 가진 고유의 어법을 통한 주체의 표현방식을 연구했

다는 점에서 본 논문은 독창성을 찾을 수 있다.

<카모메 식당>은 주인공 사치에가 핀란드 헬싱키의 어느 작은 동네 골목어귀에 위치한 카모메 식당에서 어린 시절 아버지가 만들어주셨던 소울 푸드인 주먹밥을 통해 이곳에서 마주치게 되는 타인과 진정한 교감을 통한 소통에 이르게 된다는 줄거리의 영화이다. 영화에 등장하는 디아스포라적 삶을 사는 현대인들에게 국적은 더 이상 의미가 없다. 이들에게 역사적 동일성을 발견하게 하는 것은 전적으로 나와 다른 낯선 외부에서 오는 타인의 존재를 계시적으로 받아들이는데 있다. 본고에서는 영화의 1차적 주제라고 할 수 있는 ‘음식을 통한 인간관계의 회복’이라는 주제적 접근 대신, 등장인물들의 얼굴이 무엇을 현시하는지 탐구하여 주제와 타자의 관계를 살펴보고 이를 통해 인간사회를 평화적으로 이끌고 나가게 하는 사랑에 대해 살펴본다.

## II. 타자로서의 사치에

장 뤽 고다르가 “하나의 얼굴을 촬영할 때, 우리는 그 뒤에 있는 영혼을 촬영한다.”고 말한 표현에서 알 수 있듯이 영화에서 배우의 얼굴은 절대적 중요성을 지닌다[6]. 영화의 세계에서 인간의 형상, 그 중에서도 얼굴이 중요한 이유는 그것이 복합적인 문화적 기호체계로서 영화에 도입되기 때문이다. 각 문화의 의미를 함축한 인간 육체의 상징성(특히 얼굴)은 스크린 저편에서 영화를 감상하고 있는 관객과 소통하는 특정한 기호적 수단이 되며 그런 의미에서 보면 배우의 연기는 영화에서 매우 중요한 문제가 된다[7].

한 달 째 손님이 한 명도 찾아오지 않은 텅 빈 식당에 사치에는 혼자 앉아 있다. 이곳을 지나던 마을의 세 여자가 걸음을 멈추고 식당 안을 들여다본다. 이들에게 낯선 동양여성은 나이를 가늠할 수 없는 철저한 이방인이며 타자이다. 세 여자와 눈이 마주치자 웃음으로 인사를 해 보지만 이들은 그녀의 미소를 회피하고 지나간다.

바깥-안-바깥-안으로 이어지는 쇼트의 연결이 제시하는 영화 구문의 사슬을 따라가면서 관객은 영화가 전

하는 메시지를 눈으로 보면서 상상의 귀로 듣는다. 보리스 에이헨바움은 이것을 관객의 ‘내적 발화’의 과정으로 보고 있다[7]. 사치에와 세 여자가 직접적인 대화를 나누지는 않지만 배우와 관객 모두는 내면에서 대화를 생성하고 있는 것이다.

손님이 없는 빈 식당에서 컵을 닦고 있는 사치에는 고독하다. 레비나스에 따르면 고독은 절망과 버림받음이라는 부정적 양상과 당당하고 귀족적인 남성적 힘이라는 양가적 속성을 동시에 지니고 있다. 존재자와 존재자의 존재 사이의 뿔 수 없는 일체성을 고독이라고 규정한다면, 이것은 고독이 가진 후자적인 특성이며 이때의 고독은 타인과의 모종의 관계를 전제할 필요가 없다[8]. 사치에가 당당하게 홀로선 고독한 존재라면 자신의 웃음이 타자에 의해 거부당한 순간에도 그녀는 여유롭게 그 상황을 수용해야 한다. 그러나 사치에가 얼굴을 오른 쪽으로 약간 기울인 자세로 꼼짝하지 않고 화면의 한가운데에 서 있는 모습은 방금 벌어진 상황에 대해 당황하면서 의문스러워하는 태도이다. 정갈하게 정리된 주방기구에 둘러 싸여 정면을 응시하는 그녀의 얼굴에서는 환대받기를 바라는 내면으로부터 호소하는 목소리가 들리는 듯하다. 이 장면은 사치에의 입장에서 타인을 자신의 세계에 받아들이지도 못하고, 자신 또한 그들의 세계에 들어가지 못하는 이방인임을 인식하는 주인공의 실망감을 섬세하게 표현하고 있다.

영화의 시작부분에 해당하는 이 장면은 아주 짧은 순간이지만 영화를 이해하는데 아주 중요한 역할을 한다. 세 여자는 관객을 대신해서 사치에에 대한 궁금한 점을 질문하며 각 질문이 던져질 때마다 영화는 그 대답을 카메라의 이동을 통한 장면으로 관객에게 보여주어 관객의 내적 발화를 유도한다. 관객의 참여가 영화의 의미를 완성하는데 중요한 역할을 하게 된다. 익명의 세 여자는 영화 속에서 언제나 동일한 순서로 등장하고 있으므로 이들이 서 있는 순서에 따라 편의상 여자1, 2, 3으로 구분하여 대사를 구성한다.

(카메라는 식당 안에서 밖에 있는 세 여자를 비춘다.)

여자3: 텅치도 아주 작은 게 어린애인지 어른인지도 모르겠어.

(카메라가 식당 안을 비춘다.)

여자2: 틀림없이 어린애일거야. 어찌면 키 작은 어른일지도 모르지.

(카메라는 다시 세 여자를 비춘다.)

여자3: 그럼 '갈매기 식당'이라기 보단 '어린이 식당'이 어울리겠구만.

서양인의 눈에 비친 작은 체구를 가진 동양의 여성은 어린 아이인지 어른인지조차도 구분하기 힘든 의심스러운 존재이어서 다가갈 수 없는 두려운 타인과 같다. 그러나 관객은 이 여자들의 대화를 귀로 들으며 눈으로는 화면에 등장하는 사치에를 본다. 관객의 상황에 따라서 언어와 이미지는 일치하기도 하고 일치하지 않을 수도 있음을 보여주는 이 장면은 영화의 의미생산에 관객을 참여를 적극적으로 권유하고 있다.

세 여자가 떠난 후, 이어지는 장면에서 앞치마를 벗어던지고 수영장으로 가서 수영을 하는 사치에의 눈을 정면으로 바라보면서 관객은 그녀에게 잠재해 있는 힘을 느낀다. 아직은 힘이 없어 소외되어 있는 타자로 보이지만 사치에가 결국은 홀로설 수 있는 주체가 될 것임을 암시하는 내러티브를 전달하기 위해 카메라는 그녀의 숨김없는 얼굴의 정면을 반복해서 보여준다. 영화에서 얼굴의 가치를 사용가치와 교환가치로 구분하고 있는 옴의 주장에 따르면, 이 장면에서 얼굴은 이야기와 의미를 생산해 내는 교환가치에 해당한다. 그래서 배우들의 얼굴은 '서사성의 요충지'가 된다[6].

### III. 비폭력으로서의 계시적 얼굴들

얼굴은 사물과 근본적으로 달라서 전체 속의 한 기능으로 규정할 수 없는 것이다. 얼굴은 코와 입, 눈으로 이루어지지만, 이는 판자와 서랍, 책상 다리가 모여 책상이 이루어지는 것과는 전혀 다른 것이다. 책상과 달리 얼굴은 바라보고 호소하며 스스로 표현한다. 그래서 얼굴과의 만남은 사물과는 전혀 다른 차원을 열어준다[8]. '윤리와 정신'이라는 글에서 레비나스는 "얼굴을 통해서 존재는 더 이상 그것의 형식에 갇혀 있지 않고 우리 자신 앞에 나타난다. ... 얼굴은 존재가 그것의 동일성 속에서 스스로 나타내는, 다른 어떤 것으로 환원할 수

없는 방식이다.'라고 쓰고 있다. 이러한 얼굴과의 만남은 절대적 경험이기 때문에 얼굴이 스스로를 내보이는 방식을 레비나스는 '계시'라고 부른다. 얼굴의 나타남에는 그러므로 어떤 의미부여보다 타인의 존재 자체가 더 중요한 의미를 가진다. 진리는 외부성 즉 타인의 얼굴들 속에서 계시적인 진리를 듣고 이해하는 것에 의미가 있다. 어떤 다른 체계로도 환원될 수 없는 타인의 얼굴은 힘을 가지고 있으며 그 힘은 상처받을 가능성, 무저항에 근거하고 있다. 상처받을 수 있고 외부적인 힘을 막아낼 수 없기 때문에 얼굴에서 도덕적인 힘이 나오는 것이다. 스스로 방어할 수 없는 타인의 눈길은 '너는 살인하지 말라[8]'와 같은 절대적인 진리를 함의하고 있으며 타인에 대해 긍휼의 마음을 갖는 이유는 근본적으로 신의 이미지가 타인의 얼굴에 새겨져 있기 때문이다.

타인의 얼굴의 현현은 타인의 무력함과 직설적 명령을 하는 주인됨이라는 모순적 상황을 동시에 계시한다. 가난한 자와 나그네, 과부와 고아의 얼굴을 한 타인의 얼굴이 지닌 비폭력적, 윤리적 저항은 강자의 힘보다 더 강하게 우리의 자유를 문제 삼는다. 타인의 곤궁함과 무력함에 부딪힐 때 나는 내 자신이 죄인임을, 부당하게 나의 소유와 부와 권리를 향유한 사람임을 인식하게 된다. 진정한 죄책의 경험은, 즉 내 자신의 의로움에 대한 철저한 회의는 타자에 대한 '욕망'에서 비롯된다.

<카모메 식당>에서는 제각기 어려운 상황에 처한 인물들이 주인공 사치에의 도움으로 자신들의 문제를 해결한다. 본 연구에서는 이들 중, 사치에가 타인에 대한 관심과 책임을 구체화하려는 욕망을 드러내 보이는 미도리와 마사코 두 사람만 타자로 한정한다. 그 이유는 이들만이 사치에가 제공하는 공간에서 생활하고 그녀와 함께 노동하기 때문이다.

#### 3.1 미도리

미도리와 마사코는 일본인이라는 것과 혼자 핀란드로 여행 왔다는 점, 그리고 사치에의 도움을 필요로 한다는 공통점을 갖고 있다.

삶의 목적을 잃어 지도를 펼쳐 놓고 무작정 한 나라를 선택한 결과 핀란드까지 오게 된 미도리는 나그네의 모습을 한 타자이다. 그녀는 사치에의 집에 기거하면서

그녀와 같이 생활하고 사치에가 지은 저녁밥을 대접받는다. 식사를 하면서 울먹이는 미도리의 눈물은 사치에게 가난한 타자를 도와줄 도덕적 힘을 가질 것을 요구한다.

미도리의 얼굴은 계시적이다. 그녀는 이국에서 처음 만난 사치에 앞에 얼굴을 통해서 그리고 형식에 갇혀 있지 않는 모습으로 나타난다. 얼굴은 열려 있고, 깊이를 얻으며, 열려 있음에 통하여 개인적으로 자신을 보여 준다. 얼굴은 존재가 그것의 동일성 속에서 스스로 나타내는 다른 어떤 것으로 환원할 수 없는 방식인 것이다. 얼굴은 직설법이 아니라 명령법으로, 한 존재가 우리와 접촉하는 방식이다[8].

미도리가 자신의 등 뒤에서 그릇을 닦고 있는 사치에를 향해 “어떻게 저같이 낮은 사람을 선뜻 받아들이시죠?”라고 묻는다. 식당 한가운데 탁자 높이의 카메라는 움직임이 없이 두 여자의 대화 장면을 재현한다. 미도리는 스크린의 왼편에 앉아 있고 사치에는 오른편에 서 있다. 영화 화면의 구성에서 일반적으로 인물의 위치와 자세는 두 인물간의 힘의 역학관계를 기호적으로 나타낸다. 화면의 왼편보다는 오른편에, 앉아 있는 인물보다는 서 있는 인물이 더 비중이 있다. 미도리의 무력함 자체가 곧 도움에 대한 명령이다.

### 3.2 마사코

카모메 식당의 창 밖에 초상화 속 인물처럼 움직이지도 않고 무표정한 얼굴의 마사코가 서 있다. 그녀의 생기 없는 얼굴은 상처받아 무기력해져서 더 이상 외부적인 힘을 막아낼 수 없는 상황에 처해있음을 나타낸다. 스크린에 등장하는 그녀의 얼굴은 그 위에 자신의 처지를 드러내고 있는 영혼을 담고 있다.

모든 이는, 그가 누구든 간에, 자신이 생각하는 대로 말하는 상태로 나아가 얼굴과 몸짓이 자신의 의도를 드러내는 상태로 환원된다. 바로 그 점에서, 모든 정령들의 정면 상은 그들 감정의 형태와 초상이 된다. -스웨덴보리[6]

마사코는 어느 TV 프로그램에서 사소한 일에도 즐겨워하는 핀란드 사람들의 행복한 모습을 본 후, 무미

진조한 자신의 삶에 행복을 찾고 싶어 이곳으로 왔다. 그러나 항공사의 실수로 여행 가방을 분실하게 되어 핀란드에 도착하는 순간부터 그녀는 행복과는 정반대의 상황과 대면하게 된다.

오랜 시간 그녀가 간호하던 아버지가 돌아가시게 되어 고아가 된 마사코가 행복해지기 위한 도움을 얻으러 카모메 식당에 온 것이다. 사치에와 미도리는 곤경에 처한 마사코에게 도움을 손길을 건넨다. 맛있는 커피를 대접하면서 나그네를 환대하는 이들의 태도가 마사코의 표정을 부드럽게 만든다.

이 장면에서 마사코의 얼굴은 이중적이다. 얼굴은 진실을 가리고 있는, 즉 비록 자신이 원하는 행복을 얻지는 못했지만 그러한 사실을 솔직히 드러내지 못하여 감추고 있는 장소이자 동시에 자신의 문제를 해결하기 위해 외부의 도움을 필요로 하는 자신을 그대로 드러내고 있는 장소인 것이다.

머칠이 지나도록 가방을 찾지 못해서 여전히 낙담한 얼굴을 하고 있는 마사코가 카모메 식당에 앉아서 커피를 마시고 있다. 카메라는 앉아 있는 마사코의 눈높이에서 그녀 앞에 서 있는 두 여자를 올려다보고 사치에와 미도리는 위에서 그녀를 내려다본다. 또 다른 카메라는 화면의 한가운데에서 가난한 나그네 마사코의 슬픈 얼굴을 정면으로 담아낸다. 힘의 역학관계를 보여주는 카메라의 시선을 따라가면서 관객은 마사코가 결국은 이들의 도움을 받게 될 것임을 알게 된다.

미도리와 마사코는 사치에의 도움을 필요로 하지만 이들이 도움을 요구하는 방식은 철저히 비폭력적이다. 그들이 사치에의 공간에 등장하는 그 자체가 주체에게 도움을 주라는 무언의 명령이 되기 때문이다.

## IV. 초월적 존재로서의 사치에

사치에는 손님 없는 식당에 앉아 즐기고 있고, 카메라는 먼지하나 없는 식당의 마룻바닥과 문을 열고 식당 안으로 들어서서 문 앞에서 멈추어선 회색 운동화를 신은 남자의 발을 비춘다. 창 밖에서 멈추어 선 얼굴들이 아니라 식당 안으로 들어온 발이다.

한 달 만에 찾아온 첫 손님 토미에게 사치에는 커피를 무료로 대접한다. 영리를 목적으로 식당을 운영하지만 그녀에게는 이익보다 더 중요한 것들이 있다. 영리 추구에 연연해하지 않는 태도에서 자신의 식당을 찾는 손님을 돈 벌이의 대상으로 보기보다는 먹거리의 제공을 통해 세계 안에서 공존하며 서로의 삶을 풍요롭게 채우는 존재로 보고 있는 것이다.

타인들은 사치에의 일상에 예고 없이 등장한다. 타국에서 식당을 운영하면서 그녀에게 닥칠 수도 있는 여러 가지 문제에 대한 불안을 갖기 보다는 그녀는 타인을 영접하고 손님으로 접대하여 자신의 주체성을 확립하려 한다. 하지만 타인을 받아들이기 위해서는 몇 가지 선행조건이 갖추어져 있어야 한다.

먼저 주체는 자아의 독립성을 실현하기 위해서 자신의 공간에 들어온 타자와의 거리 유지를 통해 ‘동일자’와 ‘타자’ 사이의 ‘분리’를 형성해야 한다. 분리가 없다면 타인을 영접하는 초월적 행위도 없다. 그래서 사치에와 미도리, 그리고 사치에와 마사코는 서로 도움을 주고받는 관계에 있지만 결코 서로에 대해 지나친 간섭을 하지 않으며 과도한 도움은 베풀지 않는다.

초월 운동은 그 이전의 자기 복귀를 전제한다. 자기 복귀란 자아의 자기형성 확립을 의미하며 레비나스는 이것을 ‘향유’와 ‘거주’의 행위로 본다. 요컨대 향유와 거주가 초월의 전제 조건이며 주체의 내면으로의 전환의 조건이기도 하다.

향유는 우리의 주변세계를 생존을 위한 수단이나 착취의 대상으로 보는 대신 존재를 위해 꼭 필요한 삶의 원천으로 보는 것을 의미한다. 존재의 활동을 가능하게 하는 향유는 전적으로 감각에 의존하므로 일시적인 만족감을 우리에게 제공한다.

우리는 존재의 충족됨과 동시에 위협이기도한 삶의 요소에 무조건 자신을 맡겨 향유하기 보다는 그것으로부터 분리하여 자기 자신으로 되돌아오고자 노력해야 한다. 자기성을 확립하는 것은 거주를 통해 구체화된다. 내면성으로의 전환은 돌아올 수 있는 집이 없이는 가능하지 않다. 주체는 언제나 육화된 주체이며 신체와 타인과 함께 내밀한 공간을 형성하는 집을 주체를 떠받쳐 주는 ‘기반’으로 삼는다. 이곳에서 인간은 자신도 보호

하고 타인을 만나고 타인과 친밀한 관계를 갖는다. 집의 친밀성과 부드러움은 타인으로부터 온다.

사치에가 그녀의 집에서 미도리와 저녁 식사를 하는 장면은 향유의 이중적 특징을 잘 드러낸다. 얼굴에 미소를 머금고 여유 있는 동작으로 자신이 만든 음식을 대접하는 사치에의 태도에서는 향유의 순간적 속성에 대한 불안감을 찾을 수 없다. 반면 갖 지은 맛있는 밥맛에 미도리는 울먹인다. 감각을 통한 만족감을 맛보는 순간 그녀는 곧 사라질 현재에 대한 불안감과 무엇으로도 규정할 수 없는 미래의 불확정성을 느끼게 된 것이다.

사치에와 미도리가 함께 식사하는 상당히 긴 이 장면을 영화는 카메라의 이동 없이 롱 테이크로 담아낸다. 사치에가 미도리를 대하는 얼굴은 사적이고 내적인 아름다움을 지니고 있으며, 영혼의 진정한 반영으로서의 아름다움이다. 그녀의 얼굴에 나타나는 아름다움은 촬영효과에 의한 추상적이고 차가운 아름다움이 아니며, 분장에 의한 인위적이고 기만적인 아름다움은 더더욱 아니다[6]. 두 사람의 모습은 수평적으로 일직선상에 놓여 있지만 이들 간의 힘의 균형은 결코 수평적이지 않음을 보여준다.

저녁밥을 먹다말고 훌쩍이는 미도리를 가만히 응시하다가 사치에는 아무 말도 하지 않고 그녀에게 휴지를 건넨다. 유리 따나도프는 에이젠슈테인의 영화 <파업>에서 두 눈이 인류의 양심이 된다는 점을 언급했다[7]. 미도리를 바라보는 사치에의 눈도 이와 같다. 나에게 도움을 요청하는 타자를 외면해서는 안 된다는 명령을 그녀는 받아들인다.

외부 세계의 요소적 위협에 대해 인간이 자신의 독립성을 실현하기 위한 또 다른 조건은 노동하고 집을 지음으로써 자신의 삶을 안전하게 설정하는 것이다. 핀란드로 여행 온 미도리나 마사코와는 달리 사치에는 이곳에 자신의 주거 공간과 경제활동 공간을 갖고 있다. 영화가 진행됨에 따라 자신의 공간에서 마주치는 타자를 받아들이는 그녀의 태도는 거주를 통해 자기 독립성을 확립하여 자신의 세계를 지배하고 다스릴 수 있는 주체로서의 모습을 보여준다.

마사코가 사치에를 향해 “원하는 일을 한다는 것이 무척 부럽군요”라고 하자 “아뇨, 그저 싫어하는 일을 하

지 않는 것 뿐이죠.”라고 답한다. 노동은 즐거움이 아니다. 인간은 노동을 통해 세계를 지배하고 불확실하고 무규정적인 미래에 대비하기 위해 현재의 즐거움을 유보하는 것이다. 마사코가 사치에의 일을 부러워하는 것은 자신의 미래에 대한 불안감 때문이다.

타자와의 관계를 통해 존재를 초월하여 주체의 주체성이 성립되어 즐거움과 만족감을 갖지만 요소의 세계에 사는 이들은 미래에 대한 원초적 불안감을 갖고 있다. 인간이 존재하기 위해 필요한 삶의 요소들이 가하는 위협은 노동을 통한 자기긍정과 독립성의 실현을 요구한다.

소유를 위한 노동 즉 세계를 나의 목적에 종속시키기 위해 노동을 한다면 필연적으로 타인의 욕구와 갈등을 빚게 된다. 거주와 향유를 누리기 위해서 노동은 반드시 요구되지만 사치에는 타인의 욕구와 갈등을 일으키지 않는 최소한의 노동, 다시 말하자면, 생존을 위해 자신이 싫어하는 일을 하지 않는 방법을 선택했다. 그녀는 노동을 통해 자신만의 방식으로 세계를 표상하고 관리할 수 있는 노동의 주체가 된 것이다.

이제 카모메 식당은 사치에가 혼자서 운영하는 곳이 아니다. 그녀는 미래에 대한 불안감을 갖고 있는 미도리와 마사코에게도 노동을 할 수 있는 기회를 제공한다. 사치에는 타인의 수줍음을 신비로 보고 그들의 자유와 자신의 자유가 동일하다는 점을 인식하고 있으며 타자와의 근원적 관계 맺기인 에로스를 통해 이들과 관계 맺기를 한 것이다. 카모메 식당은 에로스 공동체이다.

사치에는 식당을 가득 채운 손님들에게 정성스런 손길로 마련한 음식을 대접한다. 그녀는 손으로 노동한다. 결국 노동에서, 즉 자신의 노력과 노동에 의한 신체적 고통을 통해 존재자로서 자신의 자유 속에 함축되어 있는 존재의 무게를 다시 발견하게 된다. 그녀는 자신의 공간에 들어온 타자를 전체성의 영역으로 환원하는 대신 무한성을 지닌 개별자로 보고 그들 각각에게 필요한 음식을 제공한다. 미소 띤 얼굴로 사치에는 익명적 무한성을 가진 타자의 얼굴을 마주하여 나의 재산과 기득권을 버림으로써 타자와 동등한 사람이 되라는 계시를 받아들인다. 카모메 식당은 타자에 대한 사랑으로 평화의 공동체가 된다.

#### IV. 맺는 말

<카모메 식당>의 등장인물들은 경제선상에 놓여 있다. 이들은 사회 속에 편입되어 있으면서도 사회 바깥에 존재한다. 사치에는 일본이 아니라 핀란드에서 일본식 밥집을 운영하며, 그녀의 식당에 찾아오는 이들은 조국을 떠난 디아스포라적 인물이거나 자신의 나라에 살면서도 타인과 소통을 두려워하여 고립 속에 거주하는 인물들이다. 아웃사이드와 같은 이들은 자신들의 개인적 자의식을 버리고 ‘공동의 자아’ 속으로 자신들을 기꺼이 편입시키면서 일종의 공동체 생활을 시작한다. 우연한 만남이 결속의 씨앗을 잉태시킨 것이다. 처음에는 별로 주목을 받지 못했던 <카모메 식당>은 이러한 범지구적 주제에 호응하는 관객이 늘어남에 따라 장기 상연을 하게 된 것이다.

<카모메 식당>의 등장인물들의 얼굴에는 어떤 인위적이며 부자연스러운 꾸밈도 없다. 과도한 행위나 카메라의 움직임에 따른 일그러지거나 해체된 모습도 등장하지 않는다. 클로즈 업으로 얼굴의 특정 부분을 강조하여 인물을 과편화하는 대신 얼굴들을 프레임 안에 놓인 오브제처럼 관객의 눈높이에 설치된 카메라를 정면으로 응시하게 한다. 얼굴은 하나의 통일체로 이들의 내면을 정직하게 드러낸다.

마음의 상처를 입은 자, 목적 없이 방황하는 자, 타인과의 소통에 실패한 자들이 관객들에게 자신의 얼굴을 정직하게 내보인다. 주체의 외부에 존재하는 이들은 무한자이기 때문에 나의 인식과 능력의 범위 안에 가둘 수 없다. 사치에는 그 얼굴들이 계시적으로 전하는 메시지를 듣고 그들을 영접한다.

구조주의 언어학의 창시자인 소쉬르(Ferdinand de Saussure)는 언어의 메커니즘을 ‘언어에서 모든 것은 차별적이지만 동시에 결합적이다’라고 규정하였다[7]. 유사와 차이의 메커니즘에 대한 발견은 언어를 통해 복잡한 인간의 심리 구조를 이해하는 것이 가능하다는 정신분석학 이론에 근거를 제공하고 있다. S1은 S2를 전제로 하지 않고는 성립될 수 없다는 주장은 주체란 타자가 없다면 존재할 수 없음을 의미하기도 한다.

거주를 위한 집과 자신의 즐거운 노동을 통해 향유를

누릴 수 있는 식당을 가진 사치애가 존재하기 위해서는 미도리를 비롯한 그녀 주변의 타자들의 존재가 필요하다. 사치애는 미도리를 지향하고 다시 미도리는 마사코를 지향하는 긴 연속의 고리가 끝나는 지점에 사치애는 존재자와 존재가 일치하는 초월적 존재로 우뚝 서 있게 되는 것이다.

레비나스가 제시한 얼굴철학은 윤리학의 주요목표가 개인적인 자아실현에 있는 것이 아니라 타인과 공존하는 사회 공동체의 윤리를 모색하는 것에 있음을 보여준다[12]. 사변적 이론의 틀에 갇힌 철학이 아니라 삶 속에서 실천을 요구하는 철학이라는 측면에서 레비나스의 타자 윤리를 <카모메 식당>의 사치애는 타인을 향해 열려 있으면서 이들을 자신의 세계 속에 받아들이는 포용력을 통해 실천하고 있는 것이다.

참 고 문 헌

[1] 윤희녕, 윤희중, 윤혜준, 정문영, *주체 개념의 비판*, 서울대학교 출판부, 1996.  
 [2] 이다운, “윤리적 주체와 외재적 타자의 상관성,” *문예시학*, 제24집, pp.217-233, 2011.  
 [3] 정정호, “사르트르, 부버, 레비나스의 타자론: 주변부 타자 문학론을 위한 시론,” *새한영어영문학회 학술발표회 논문집*, pp.8-16, 2001.  
 [4] 김진옥, “레비나스의 시간과 죽음의 타자성: 동대로의 릴리,” *영미어문학*, 제112호, pp.83-98, 2014.  
 [5] 김소영, “레비나스의 타자 윤리학으로 바라본 <인 어 베러 월드>,” *영화연구*, 제69호, pp.5-33, 2016.  
 [6] 오몽, 자크, *영화 속의 얼굴*, 김호영 옮김, 마음산책, 2006.  
 [7] 띠냐노프, 유리, 에이헨바움, 보리스, 야콥슨, 로만, 로트만, 유리, *영화의 형식과 기호*, 오종우 옮김, 열린책들, 2001.  
 [8] 레비나스, 엠마누엘, *시간과 타자*, 강영안 옮김, 문예출판사, 1996.  
 [9] 데이비스, 콜린, *엠마누엘 레비나스-타자를 향한*

욕망

, 김성호 옮김, 다산글방, 2001.

[10] 레스쿠제, 마리 안느, *레비나스 평전*, 변광배, 김모세 옮김, 살림, 2006.  
 [11] 강영안, “향유와 거주: 레비나스의 존재 경제론,” *문학과 사회*, 제8권, 제4호, pp.1522-1548, 1995.  
 [12] 윤대선, “레비나스의 얼굴개념과 타자철학,” *철학과 현실*, 통권61호, pp.112-123, 2004.  
 [13] 터너, 그레이엄, *대중 영화의 이해*, 임재철 외 옮김, 한나래, 2000.  
 [14] 자네티, 루이스, *영화의 이해: 이론과 실제*, 김진혜 옮김, 현암사, 2000.  
 [15] Bloechl, Jeffrey (ed.), *The Face of the Other & the Trace of God: Essays on the Philosophy of Emmanuel Levinas*, Fordham University Press, 2000.  
 [16] <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1625058&cid=42219&categoryId=42228>

저 자 소 개

김 미 혜(Mi Hye Kim)

정희원



- 1985년 2월 : 경북대학교 영어영문학과(문학사)
  - 1988년 2월 : 경북대학교 영어영문학과(문학석사)
  - 1987년 2월 : 경북대학교 영어영문학과(문학박사)
  - 2008년 3월 ~ 현재 : 동국대학교 경주캠퍼스 파라미타 칼리지 강의초빙 교수
- <관심분야> : 영화, 문화 콘텐츠